

УДК 821.112.2(436)-32Майрінк.09

Бережанська Ю.В.

Львів (Україна)

РИТМ У МАЛІЙ ПРОЗІ ГУСТАВА МАЙРІНКА

У статті розглянуто особливості ритмічної організації на різних рівнях короткої прози австрійського експресіоніста Густава Майрінка. Невід'ємними рисами ідиостилю письменника є принцип наслідування музиці, інкорпорування у текст нотного письма. Розглянуті прийоми монтажу, уривчасті внутрішні монологи, складні синтаксичні конструкції (парцеляція, градація, самопереривання).

Ключові слова: експресіонізм, Густав Майрінк, мала проза, ритмічна організація.

В статье рассмотрены особенности ритмической организации на разных уровнях малой прозы австрийского экспрессиониста Густава Майринка. Неотъемлемыми свойствами идиостиля писателя являются принцип подражание музыке, инкорпорирование в текст нотного письма. Рассмотрены приемы монтажа, отрывочные внутренние монологи, сложные синтаксические конструкции (парцелляция, градация, самопрерывание).

Ключевые слова: экспрессионизм, Густав Майринк, малая проза, ритмическая организация.

The article analyzes the rhythmic organization at different levels of short stories by Austrian expressionist Gustav Meyrink. The integral features of writer's idiostyle are imitation of music and incorporation of musical notation. The methods of montage, fragmentary internal monologues, complex syntactic structures (parcelling, climax, self-interruption) have been observed.

Key words: expressionism, Gustav Meyrink, short fiction, rhythmic organization.

Ритм прози як один із індикаторів стильової своєрідності твору, за висловом М. Гіршмана, “втілює авторську художню енергію, що організовує художнє ціле” [1: 120]. Саме ритм є “проявником” стильової специфіки, отже, одним із “носіїв” ідиостилу письменника. Спираючись на теоретичні студії М.М. Гіршмана, В.М. Жирмунського, А.В. Чичеріна, розглянемо специфіку ритмічної організації короткої прози Густава Майрінка, що дотепер не було об’єктом докладного вивчення.

Ритм є незамінним консолідантом художнього тексту, оскільки утворює сувору єдність форми і змісту. Ритм, реалізований на всіх рівнях літературного твору, є необхідною умовою формування замкненої, гармонійної системи. У контексті експресіоністичного художнього напрямку беззаперечним є надзвичайне піднесення ліричних жанрів. Водночас не можна залишати поза увагою чільне місце малої прозової форми [2: 522]. Філігранні структури короткої прози дозволили сконцентрувати в обмеженому просторі напружені інтенсивні ритми та компактність викладової техніки експресіонізму. Обираючи лаконічні конструкції короткої прози, експресіоністи прагнули до “максимальної експресії у мінімальних формах” [2: 523].

На думку В. Жирмунського, основу ритмічної організації прози утворюють не тільки звукові повтори, але і різноманітні форми граматико-синтаксичного паралелізму [3: 107]. Звертаючись до специфіки прозового ритму, А. Чичерін наголошує, що вихідні позиції ритму сконцентровані “в поетичній будові мови, в інтонаційній та синтаксичній формі”, подальший розвиток – у чергуванні образно насичених уривків тексту, в повторах і контрастах тих чи інших тем, мотивів, образів і ситуацій, і нарешті підсумковий ритм – “у русі сюжету, у загальному характері творчості кожного письменника” [4: 161]. Таким чином, видається релевантним розглянути специфіку ритмічної організації на різних рівнях короткої прози Густава Майрінка.

На першому рівні малої прози Майрінка ритмізацію забезпечують конвульсивні фонетичні повтори та дисонанс. Термін “емансипація дисонансу” (“Emanzipation der Dissonanz”) був уведений в обіг культури XX-го століття

реформатором музичної мови А. Шенбергом (Arnold Franz Schönberg, 1874-1951) і став яскравим вираженням духу епохи. Дисонанс розглядається як ключовий момент художнього світу експресіоністів. Емоційний екстремізм, нервовий, істеричний настрій творів Шенберга – це унікальне, класичне втілення музичної естетики експресіонізму. Додекафонія – нова мова, новий спосіб організації звукового простору, що втратив тонально-гармонічну інерцію. Т. Адорно вбачав в експресіоністичній музиці засіб руйнування сталих, мертвих традицій, які гальмували розвиток мистецтва ХХ-го століття. Атональність народжується з об'єктивної потреби у суб'єктивному вираженні “світу-в-собі”. Відтак дисонанс стає нормою “драми крику” (“Schreiddramma”) Шенберга. Крик залишається єдиною можливою реакцією людини, яка перебуває у стані нерозв'язного конфлікту зі світом, що знаходиться на межі розпаду. Жахлива дисгармонія звуків із характерною загостреною нестійкістю звучання символізує невідповідність внутрішнього і зовнішнього світу, утопічність його ідей [5: 77–78].

В оповіданнях Майрінка трагічне експресіоністичне світовідчуття активно втілюється через негармонійне поєднання звуків, порушення співзвучності. Алітерації шумних звуків яскраво візуалізують художній задум письменника: “Das ist der Selcher Schmel, / Das ist der Selcher Schmel, / sa, sa / Selcher Schmel!” [6: 216]; “з ритмічного калатання серця вихоплюється стогін страху [...] гортанне, моторошне белькотання глухонімого: утґ-гер, утґ-гер... утґ-гер” (тут і далі переклад наш – Ю.Б.) [6: 27]. У малій прозі Майрінка в фігурують підкреслено неблагозвучні імена персонажів: Сакробоско Хазельмайєр, А. Кньодльзедер, Мухаммед Дарашикох, Хамілкар Балдріан, Доміціан Дредребайзель та інші. Накопичення шиплячих звуків створює зловісне звучання: “Krschsch, Krschsch, Prschsch, Prschsch, Krschsch, Prschsch”, – ось так шумить дощ у тропіках в оповіданні “Чітракарна, шляхетний верблюд” (“Tschitrakarna, das vornehme Kamel” 1904). Таким чином, ключові ознаки експресіонізму – загострений дисонанс та естетика потворного знаходять яскраве відображення на фонетичному рівні творчості письменника.

На лексико-синтаксичному рівні для малої прози Майрінка характерні уривчасті нервові ритми внутрішніх монологів, квапливий рух, повтори, парцеляція, самопереривання. Активно застосовується прийом монтажу: “Гучні, протяжні звуки самотніми совами проносяться сплячими вулицями нічного міста. А незримі руки демона сну, який між другою і п’ятою годиною ранку тихо-тихо підіймається з-під землі, нечутно виповзає із шаф та дверей. Боязкого поступу ранку він не розчув. Ось вже сонце витіснило у куток світло від його лампи...” [6: 239]. Теми смерті, відчаю та безвиході розкрито за допомогою прийому градації: “Загадкові пристрасні промови [...] молотком били по серцю, викликали по всьому тілу нестерпне тремтіння... Припиніть! Заради Бога, повітря! Повітря! Все злилося в один клубок – звиваються тіла, пальці вчепилися у горло. Тупий біль... Смерть відриває плоть від скелета. Жінки падають на підлогу. Б’ються в агонії. Одна закривавленими нігтями розриває собі груди. У дзеркалах – відблиски чорних очей, їх стає все більше, вони заповнюють собою стіни” [6: 381].

Градація та антиклімакс хвильоподібно передають емоційний стан пацієнтів психіатричної лікарні в оповіданні “Хворі” (“Krank”, 1902): “Вітальня санаторію була як завжди переповнена – всі сиділи тихо і чекали здоров’я [...] всіх нас обтяжував час – висмоктував, неначе поліп [...] Хлопчик укладав у коробку доміно [...] Коробка була заповнена, але одна штука виявилася зайвою. Знову із жадібною повільністю він взявся до роботи. Знову пройшла вічність. Ось зараз... зараз... Відчуття прийшло до мене звідкись із-зовні, кинулося до мене, немов кат. Однак їх постійно виявлялося то замало, то забагато. Чорні очі доміно, які я намагався укласти в труну...” [6: 235].

Прийом “потoku свідомості” в оповіданні “Навіювання” (“Suggestion”,) демонструє конвульсивно-напружений, гарячковий та непослідовний рух думок і почуттів головного героя: “Отче наш! Чому Ти ніколи не казав мені, що існує життя після смерті? Я б ніколи не вбив! Чому ти не являвся мені у дитинстві?” [6: 395]. Запис у щоденнику наступного дня категорично протилежний: “Тепер мені все ясно. Зранку я запросив до себе лікаря Веттерштранда [...] розповім

йому все, до найдрібніших подробиць, він вислухає мене і пояснить все про навіювання [...] звичайно, він подумає, що я збожеволів. А щоб удома він більше ні про що ніколи не думав – про це вже я потурбуюсь!” [6: 395].

Індивідуально-характерологічним способом членування мовного потоку у короткій прозі Майрінка є тире. Специфічний “афективний” синтаксис яскраво проявляється насамперед в оповіданні “Жах” (“Der Schrecken”, 1903): “Прокляття! Прокляття! Вирватися! – Розірвати зубами реміні! – Він би ніколи не скоїв цього вдруґе! – Чому адвокат не сказав про це у суді? – Він не хоче зараз помирати – Не хоче... Не хоче! – Зупиніться! Заждіть! – Мені ще треба стільки сказати! – Це важливо! [6: 369–370].

Підкреслено короткі, лаконічні речення насичені зловісною виразністю в оповіданні “Шум у вухах” (“Ohrensausen”, 1903): “Посеред кімнати із безумною швидкістю обертається сіре сталеве колесо. Точильний камінь сатани все гуркотить – Невпинно – День і ніч. Поки не зупиниться час. Поки не розіб’ється простір” [6: 326]. На фоні такого монотонного “кружляння” оповіді спантеличує стрімка та несподівана кінцівка: “Цей шум можна почути, якщо заткнути вуха” [6: 326].

Оповідання “Прокляття жаби – прокляття жаби” (“Der Fluch der Kröte – Fluch der Kröte”, 1903) нагадує музичну п’єсу, оскільки епіграф містить терміни “Breit, mässig bewegt und gewichtig” (“Широко, не надто швидко, повагом”) [6: 372], які задають темп і ритм твору. Оповідання побудоване у формі імітації поезії мейстерзингерів – середньовічних німецьких поетів і співаків, які входили до складу цехових корпорацій. Строфіка і ритміка їхнього поетичного доробку були суворо регламентовані великою кількістю правил-табулатур. Одним із найпоширеніших є так званий “ткацько-прядильний” тон поезії мейстерзингерів. Оповідання Майрінка дійсно нагадує рух ткацького човника. Автор майстерно пародіює творчу манеру мейстерзингерів за допомогою прийому епіфори: “Дорогу до голубої пагоди осяювало спекотне індійське сонце – спекотне індійське сонце [...] Тисячоніг підбіг до великого каменя, там знаходилось місце, призначене для його танців – світле піщане місце – піщане

місце. [...] і ковзав колами так, що всі, засліплені, закривали очі – закривали очі [...] закони змінюються щодня, це знає тільки Індра – це знає тільки Індра” [6: 372–373]. Повтори буддистської мантри (“Om mani padme hum, Om mani padme hum”) створюють атмосферу сакральності. Так само побудоване оповідання “Мудрість брахманів” (“Die Weisheit des Brahmanen”, 1907). В обох оповіданнях окультну атмосферу раптово анулює несподівана сатирична кінцівка.

В оповіданні “Урна у Санкт-Жингольфі” (“Die Urne von St. Gingolph”, 1906) атмосферу невідворотності та приреченості забезпечують анафори: “*Vin* – той, хто викрав у сутінках її дитя [...] *Vin* притулювся обличчям до хреста і слухав, затамувавши подих, шепіт її молитов. *Vin* знав душу своєї дружини і знав, що вона прийде сюди. *Vin* бачив це уві сні” [6: 173]. Автор майстерно відтворює стрімкий рух, симультанність подій та емоцій у свідомості персонажів: “Плач, хворобливий плач, звучав над нею – Під нею – У повітрі – У землі [...] Її дитя плакало – Десь там – Тут – Її пальці стискалися від смертельного жаху” [6: 175].

На образному рівні ритмізації слід відзначити насамперед “мандрівних” персонажів у малій прозі письменника: це жорстокі вбивці Мухаммед Дарашекох і професор Кассенакарі, а також загадкове *alter ego* автора – доктор Сакробоско Хазельмайєр.

Наскрізні експресіоністичні лейтобрази (крику, апокаліпсису, катастрофи, сутінок людства, “шаленого міста” тощо) метафорично насичують простір художнього світу Майрінка, створюють неповторний образний ритм. Крім того, у центрі малої прози письменника фігурує лейтобраз годинника. В оповіданні “Годинникар” (“Der Uhrmacher”, 1926) химерна родинна реліквія, що передавалася із покоління у покоління містить лише “одну стрілку [...] замість цифр – екзотичні квіти, тварини, навіть демони. І... Чотирнадцять поділок! Можливо, тому я завжди жив непослідовно...” [7: 100].

Майрінк протиставляє ілюзорний, марний час, у якому існують філістери, до справжнього, істинного існування: “...назад, у місто, до цих обивателів,

одержимих здоровим глуздом, які постійно зайняті своїми нудними повсякденними справами, до цих безнадійно розсудливих небіжчиків, які тільки роблять вигляд, що живуть!” [7: 104]; “Гіпсовий бюст нахилився і почав повільно падати... всі речі насправді падають повільно, просто люди про це не здогадуються, у них немає часу для таких спостережень” [6: 103].

Відтак, головний герой оповідання “Годинникар” усвідомлює істинну сутність буття за допомогою свого унікального хронометра: “із року в рік мій годинник відмірював мені трохи більше, ніж звичайні, дріб’язково скупі годинники, що трясуться над кожною секундою!” [7: 105]. В оповіданні “Нафта, нафта!” (“Petroleum, Petroleum!”, 1902) наратор висміює суспільство, що живе у псевдо-часі абсурдних статистичних даних: “у вівторок об 11 годині 35 хвилин 16 секунд мине рівно 9 мільярдів секунд із того моменту, як винахідник подвійної бухгалтерії склепив повіки і вирушив на вічний відпочинок” [6: 338]. Твори Майрінка наділені власним ритмом, відмінним від анонімного “бюргерського”. Фактично, він постулює несумісність існуючих суспільних відносин із вільною людською особистістю. Герої Майрінка – особистості, відірвані від суспільства і протиставлені йому, звернені до самих себе. Головна мета письменника – вирватися із конвенціональних часових рамок, зламати кордони обивательського часопростору.

Варто звернути увагу на образ “шаленого міста” у творчому доробку Майрінка. Прага постає у вигляді привида, царства, що не знає смерті. Люди, що його населяють – ляльки-маріонетки. “Місто із таємничим серцебиттям” міцно тримає усіх своїх маріонеток, маніпулює ними, немов ляльковод, від їхнього першого до останнього подиху. Прага Майрінка – це динамічне місто живої архітектури та бездушних особистостей, місто, насичене нічними репрезентаціями, сугестивними звуковими деталями, пульсуючими експресіоністичними ритмами: “Процесія, яку неможливо охопити поглядом, наближається, всі йдуть в ногу, в такт, аж земля тремтить” [6: 206].

Чільне місце у творчості Майрінка займає і експресіоністична лунарна метафорика. Місяць як реалізація людської інтуїції, а не практичного розуму, є

центральним образом короткої прози і таким чином упорядковує художній світ письменника. Важливою є характерна символіка сутінок. Практично всі оповідання Майрінка починаються у час, “коли сонце зникає за пагорбами, і на землю спускається могильна пільма...” [6: 111].

Ще одним визначальним елементом короткої прози Майрінка є музика. Характерною особливістю творчості експресіоністів стає синтез мистецтв, відкритість, поліцентризм, багатозначність художньої системи [8: 178]. Феномен міжвидового синтезу знаходимо, наприклад, у малярстві (роботи “Танцівник на канаті” П. Клее, “Голова танцівниці” Е. Кірхнера, “Танець життя” і “Танець смерті” Е. Мунка. Літературна мова також активно вбирає імпульси інших видів мистецтва. Важливою прикметою ідиостиллю Майрінка є інкорпорування нотного письма. Так, оповідання Майрінка (“Вівцеглобін” (“Schöpsoglobin”, 1906), “Людина на пляшці” (“Der Mann auf der Flasche”, 1904) та інші) містять музичні терміни (*fortissimo*, *unisono*, *basso ostinato*), а також графічні вкраплення нотопису, що налаштовують читача на відповідний ритм. Письменник буквально спонукає читача підійти до музичного інструменту і зануритися в атмосферу оповіді. Так, нагромадження атональних акордів, запропоноване автором на початку оповідання “Людина на пляшці”, є передвістям хворобливо-трагічної кінцівки твору.

Принцип наслідування музиці експресіоністи активно перейняли із філософської системи Ф. Ніцше. Ядро “філософії життя” складають категорії становлення і зростання, потягу (“*Trieb*”) і незмінного руху вперед [9: 114]. У цілому, ідея руху є центральною у творчості експресіоністів і знаходить втілення як в буквальному сенсі (мотив мандрів), так і в переносному (бунт проти традиційних форм і канонів). Безпосередньою формою руху у Ніцше є танець. Це вивільнення всесильного демона, бурхливий потік вітальних сил, втілення життя без раціональних ланцюгів моралі і суспільства. Це рух без певної мети, рух заради руху, хаотична сфера Діоніса, яка прагне зруйнувати, підірвати світ правильних форм, створених його антиподом Аполлоном. Так, незмінним лейтмотивом малої прози Майрінка є бурхливі танці різноманітних

народів світу, що є ознакою експресіоністичного ескапізму та екзотизму: “Етелька Хорват, чорнява угорка, відстукує підборами заключні такти химерного чардашу” [6: 47]; “Євангелістська молодіжна спільнота танцюватиме на моїй могилі протестантське провіденціальне фанданго” [6: 161]. Оповідання Майрінка пронизують звуки шаленого канкану і тарантели, а рухи персонажів нагадують “танок святого Вітта під рваний ритм беззвучної какофонії” [6: 69]. Екстатичні ритуальні танці, інвокації та шаманські практики є важливими засобами гротескного зображення, втілення категорій потворного, болю, страждання, руйнування: “Ніякий це не танок – більше схоже на конвульсії [...] ледве не вивихнув свої худі кінцівки в суглобах [...] чи то пантоміма, чи то танок [6: 253]. У центрі уваги автора знаходиться ще один музичний феномен – джаз. Музика, яка заснована на імпровізації та регтаймі (дослівно “рваний ритм”) і сягає корінням африканської культури, займає чільне в художній системі Майрінка.

Наприклад, в оповіданні “Джазовий птах” (“Der Jazz-Vogel”, 1930) музика уподібнюється першозвуку, всесвітній силі творення: “Творчі першопричини усіх форм – це звуки. Звуки не чутні нам, наше вухо на них просто не налаштоване [...] Музика – магічна країна, звуки володіють ключем до таємничої гармонії сфер” [7: 142]. Що ж стосується власне мистецтва джазу, це жахлива руйнівна сила: “Коли я слухаю джазовий оркестр, я дивуюся, як така музика миттєво не спричиняє радикальних деформацій у тілах слухачів” [7: 144].

В оповіданнях Майрінка музика виступає як світ марень в екстатичному діонісівському сп’янінні, втілення хаосу та забуття: “...це була справжня вакханалія смерті, екстатичний танець душі, яка передчуває свою невідворотну загибель” [6: 84]; “Він занурює у неї пальці, і там щось деренчить, немов басова струна [...] я вже бачу блискучі струни, що тягнуться від ключиць повії до її стегон. Жінка-арфа!” [6: 71]. Музиці і танцям притаманне щось гріховне, хворобливе, потворне. Саме такою є пісня скаліченої жертви анатомічного експерименту з оповідання “Кабінет воскових фігур”: “Ich att einen Ka – me – la

– den ei – nen – bee – seln finx du nit. Iiii ha – ejheeh – hahehaa – he eiije – hee – e
jiii hu ji” [6: 124].

Ритмізація на мотивно-тематичному рівні оповіді дає нам підставу виділити окремі цикли малої прози письменника. Це насамперед містичні оповідання (так звані “Schauergeschichten”). У центрі уваги автора – мотиви жаху, анатомічних фрагментів, ізольованих органів, фізіологічних аномалій і патологій, антропоморфної архітектури. Значний масив короткої прози письменника становлять оповідання із зображенням оніричних станів, галюцинацій, божевілья. У цих творах фігурують фатальні жінки, витончена помста (насамперед мотив задухи), ірраціональні, гротескні образи, ресторанні та карнавальні мотиви, тощо. Окремо слід виділити “празький” цикл оповідань Майрінка. Чільне місце у творчому доробку письменника займає анімалістичний цикл. У “тваринних” оповіданнях алегорично зображені австрійські філістери, лікарі та офіцери, фігурують яскраві гротескні образи, а також порушуються фундаментальні філософські питання безсмертя та перевтілення душі. Важливе місце у творчості Майрінка належить малій прозі із антивоєнним спрямуванням, а також так званим “пророчим” оповіданням, у яких письменник у похмурих тонах змальовує майбутні наслідки технічного прогресу та медичних експериментів. Захоплення письменника східними культурами та релігійними вченнями знайшло яскраве втілення у циклі екзотичних оповідань. Центальною темою є конфлікт Заходу і Сходу; далекі, химерні і невідомі світи – Єгипет, Персія, Індія або Тибет, – протиставляються сучасному індустріалізованому місту.

Таким чином, характерною особливістю експресіоністичного мистецтва є яскраве втілення межової поетики, взаємопроникнення та взаємодія різних художньо-естетичних систем. Трагічне світовідчуття, загострений дисонанс епохи поєднані із пошуком вищої гармонії. З метою виявлення енергії, експресії слова, ускладнюється ритмічна організація оповіді. Саме таким чином мистецтво експресіонізму намагається пробудити людство від летаргічного сну, висвітлити найпотворніші сторони життя суспільства.

Ритмічний рисунок малої прози Густава Майрінка цілком відповідає естетичним канонам експресіонізму. Какофонія та дисонанс, підкреслені диспропорції художньої системи, прагнення вирватися із вульгарного бюргерського життя, гранична виразність кожного звуку, музично насичені лейтобрази задають специфічний “пульсуючий”, “конвульсивний” ритм оповідань. Дослідження особливостей ритмічної організації короткої прози Густава Майрінка є продуктивним шляхом аналізу прикмет експресіоністичної поезії у творчому доробку письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / Михаил Моисеевич Гиршман. – М. : Сов. писатель, 1982. – 368 с.
2. Wallas A. A. Expressionistische Novellistik und Kurzprosa / A. A. Wallas // Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus (1890-1918) : [Hrsg. von Y.-G. Mix]. – Wien : Carl Hanser Verlag. – S. 522–536.
3. Жирмунский В. М. О ритмической прозе / Виктор Максимович Жирмунский // Русская литература. – 1966. – № 4. – С. 103–114.
4. Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы / Алексей Владимирович Чичерин. – М. : Советский писатель, 1980. – 278 с.
5. Adorno Th. Philosophie der neuen Musik / Theodor W. Adorno. – Tübingen : Mohr, 1949. – 144 s.
6. Meyrink G. Des Deutschen Spiessers Wunderhorn / Gustav Meyrink. – Wien : Böhlau Verlag, 1987. – 435 с.
7. Meyrink G. Das Haus zur letzten Latern : Die Frau ohne Mund / Gustav Meyrink. – München : Moewig, 1973. – 160 s.
8. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма : Профили чужести / Наталия Пестова. – Екатеринбург : Урал.гос.пед.ун-т, 2002. – 444 с.
9. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik / Friedrich Nietzsche. – Frankfurt/Main : Insel Verlag, 2000. – 219 s.